



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación

Carrera de Filosofía, Sociología y Economía

“La fotografía como representación artística: polémica entre Roger Scruton y David Davies”

Trabajo de titulación previo a la obtención del título de Licenciado en Ciencias de la Educación en Filosofía, Sociología y Economía

Autor:

Joaquín Edgardo Rodas Lisanti

CI:0301337291

Directora:

Phd. Clara Mariana Sánchez Sánchez

CI:0101762094

Cuenca-Ecuador

07-octubre-2019



Resumen: El presente ensayo analiza la polémica entre Roger Scruton y David Davies respecto a la fotografía como representación artística. En la primera parte de este trabajo se expone el argumento scrutoniano, el cual afirma, mediante una comparación de la fotografía con la pintura, que la primera no puede ser una representación artística en tanto las imágenes fotográficas son una reproducción mecánica de la realidad donde el artista no tiene control sobre sus detalles. Luego se analiza la respuesta que David Davies elabora en contra de Scruton, donde defiende, en base a las ideas de Rudolph Arnheim y Henry Cartier-Bresson, que las fotografías poseen características únicas que las diferencian de copias de la realidad, y que dichas características son utilizadas por el fotógrafo para comunicar sus pensamientos. Finalmente, se supera el debate a favor de Davies recurriendo a la teoría de la fotografía, cuyo contenido apoya su argumento.

Palabras claves: Scruton. Davies. Fotografía. Pintura. Representación artística. Reproducción mecánica. Arnheim. Cartier-Bresson. Teoría de la fotografía.



Abstract: This paper analyzes the controversy between Roger Scruton and David Davies regarding photography as an artistic representation. The first section of this essay presents the scrutonian argument, which affirms, through a comparison between photography and painting, that the former cannot be an artistic representation as long as photographs are a mechanical reproduction of reality which details are not in the artist's control. Moreover, the argument that Davies elaborates against Scruton is analyzed, in which he defends, based on Rudolph Arnheim and Henry Cartier-Bresson's ideas, that photographs possess unique characteristics, which differentiate them from copies of reality, and which are used by the photographer to communicate his thoughts. Finally, the debate is overcome by resorting to photography theory, which supports Davie's argument.

Keywords: Scruton. Davies. Photography. Painting. Artistic representation. Mechanical reproduction. Arnheim. Cartier-Bresson. Photography theory.



ÍNDICE

1. Introducción.....	8
2. El argumento scrutoniano en contra de la fotografía como representación artística.....	10
3. La fotografía como representación según David Davies.....	16
4. Superación del debate desde la teoría de la fotografía: La composición fotográfica como lenguaje visual.....	24
5. Conclusión.....	33
6. Bibliografía.....	38



ÍNDICE DE FIGURAS

Ilustración 1. <i>Abruzzi, Village of Aquila</i> , por Henry Cartier-Bresson.....	22
Ilustración 2. Comparación de un rostro fotografiado con lentes de diferentes distancias focales.....	26
Ilustración 3. Gráfico con los tipos de líneas descritos por Präkel.....	28
Ilustración 4. <i>Fuerzas Invisibles</i> , por Michael Trevillion.....	29
Ilustración 5. Ilustración de las formas en que el sujeto principal de la fotografía puede ocupar el espacio según lo que desea comunicar el fotógrafo.....	31
Ilustración 6. <i>Azulejo</i> , por David Präkel.....	31



Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

Joaquín Edgardo Rodas Lisanti en calidad de autor/a y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación "La fotografía como representación artística: polémica entre Roger Scruton y David Davies", de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 7 de octubre de 2019

Joaquín Edgardo Rodas Lisanti

C.I: 0301337291



Cláusula de Propiedad Intelectual

Joaquín Edgardo Rodas Lisanti, autor del trabajo de titulación "La fotografía como representación artística: polémica entre Roger Scruton y David Davies", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cuenca, 7 de octubre de 2019

Joaquín Edgardo Rodas Lisanti

C.I: 0301337291



1. Introducción

La invención de la cámara fotográfica en el siglo XIX trajo consigo toda clase de interrogantes dentro del ámbito artístico. Si una de las metas a las que se dirigía la pintura era la de representar el mundo de la forma más fiel posible, la fotografía logró hacer esto de una manera bastante innovadora. Muchos artistas y críticos del arte vieron en la fotografía un medio con posibilidades nuevas e interesantes de expresión artística.

No obstante, así como había quienes consideraban a la fotografía como una nueva forma de arte, también hubo muchos que criticaron esta idea y defendían que este medio no puede ser una forma de representación artística de la misma forma que lo son la pintura, la escultura, o la literatura. Básicamente, hacían referencia al proceso mecánico por el que las imágenes fotográficas toman forma para afirmar que el fotógrafo carece del suficiente control durante este proceso como para poder comunicar sus pensamientos a través de las fotografías.

Uno de los argumentos más destacados y de mayor influencia en contra de las pretensiones artísticas de la fotografía es aquel elaborado por el filósofo Roger Scruton en su ensayo *Photography and Representation* (2008). Scruton defiende que la fotografía no puede ser una forma de representación artística en tanto que las imágenes fotográficas no nos comunican ninguna forma de pensamiento por parte del fotógrafo sobre el sujeto¹ fotografiado, sino que tan solo nos muestran al sujeto tal y como es en la realidad. En este sentido, afirma que las fotografías solo nos interesan de forma práctica por aquellas “verdades” que nos enseñan, más no podemos tener un interés estético por la visión que el fotógrafo pretende comunicar a través de ellas en tanto no hay forma de apreciar dicha visión por la carencia de control de su parte en los detalles que las conforman.

¹ El término “sujeto” que empleo aquí, y que se repite a lo largo del ensayo, no se refiere a un sujeto como un individuo o una persona, sino que hace referencia a todo aquello que constituye el contenido visual de una fotografía, lo cual puede ser un paisaje, una puesta en escena, etc.



En este ensayo, argumentaré en contra de Scruton desde la concepción de la fotografía como una forma de representación artística. Para ello, expondré primero el argumento de Scruton en contra de la fotografía, para luego analizar la respuesta que el filósofo David Davies elabora en su contra en su ensayo *How Photographs “Signify”: Cartier-Bresson’s “Reply” to Scruton* (2008). En dicho ensayo, Davies combina las ideas del autor Rudolph Arnheim y del fotógrafo Henry Cartier-Bresson para elaborar un argumento propio en el que refuta las ideas de Scruton, afirmando que la fotografía no solamente no es una copia de la realidad, sino que también posee características propias sobre las cuales el fotógrafo posee el suficiente control como para poder comunicar efectivamente sus intenciones a través de ella.

Finalmente, reforzaré el argumento de Davies a partir de los fundamentos teóricos de la composición fotográfica, que tomaré del autor David Präkel (2006). A través de la descripción y ejemplificación de nociones de composición actuales, aclararé aún más la forma en que los detalles de una imagen fotográfica son utilizados por los fotógrafos para comunicar algo concreto a través de la creación de una imagen única.



2. El argumento scrutoniano en contra de la fotografía como representación artística

En su ensayo *Photography and Representation*, Scruton lleva a cabo una comparación entre la pintura y la fotografía. Al tiempo que describe las características que permiten a la pintura ser lo que se considera en el mundo de las bellas artes una “representación artística”, defiende cómo la fotografía, al carecer de muchas de dichas características, no es, ni puede ser, una representación en este sentido.

El filósofo y fotógrafo Scott Walden, en la introducción del libro *Photography and Philosophy: Essays on the Pencil of Nature* (2008), esboza de forma clara y concisa el argumento Scrutoniano.

Citándolo:

1. Un objeto es una obra de arte visual solamente si es una representación.
2. Una imagen es una representación solamente si expresa los pensamientos o sentimientos del artista sobre lo que está representado.
3. Tal expresión es posible por el control que tiene el artista sobre los detalles de una imagen, y el subsecuente cuestionamiento del observador del por qué se encuentran los detalles organizados como están.
4. El fotógrafo carece de dicho control sobre los detalles (el proceso fotográfico es mecánico), y por lo tanto las imágenes producidas no pueden ser representación, y por lo tanto no pueden ser obras de arte². (p.6)

Para que una imagen pueda ser considerada una representación artística de algo, esta debe poseer la facultad de comunicar los pensamientos o intenciones del artista a la hora de producir dicha imagen. En palabras de Scruton: “Es precisamente cuando tenemos la comunicación de

² Toda traducción es de mi autoría.



pensamientos sobre un tema que el concepto de representación se vuelve aplicable” (Scruton, 2008, p.143).

Se considera, en general, que dicha facultad de una imagen para comunicar los pensamientos del artista es posible tan solamente si los detalles que conforman la representación son producto directo de la intención del artista. En otras palabras, el artista debe poseer total control sobre los detalles que dan forma a la imagen para que esta pueda comunicar efectivamente sus pensamientos.

La pintura, como Scruton deja claro, cumple con este requisito. Suponiendo la competencia del pintor, cada trazo que conforma una imagen pictórica de su elaboración, está puesta allí por disposición suya, es decir, no hay ningún detalle en la composición que se encuentre allí de forma accidental y que no contribuya a comunicar lo que el artista quiere expresar. El pintor visualiza en su mente la imagen que desea exteriorizar y, mediante el uso de pigmentos y su habilidad técnica para el dibujo, puede materializar dicha imagen en un lienzo en blanco.

Por este motivo, Scruton afirma la existencia de una relación íntima entre la pintura -la imagen conformada por pigmentos en un lienzo- y su representación -las ideas del artista que adoptan una forma visual a través de la configuración de los pigmentos en el lienzo. La pintura, como producto inherentemente intencional, “encarna” las intenciones o pensamientos del pintor llegando a conformar aquello que busca representar. A esta relación entre la pintura y su representación, Scruton la denomina como “relación intencional”.

Si la pintura posee una relación intencional con su sujeto representado, por otro lado, la fotografía posee lo que Scruton denomina una “relación causal o mecánica” con su sujeto *presentado*. Scruton niega que los detalles de una imagen fotográfica puedan ser producto de la intencionalidad del fotógrafo, ya que dichos detalles no son creados por él; lo único que el fotógrafo



hace es *grabar* un fragmento de la realidad y trasladarlo a una imagen plana a través de un proceso causal en el que una cantidad determinada de luz reflejada de un sujeto entra en la cámara fotográfica y mediante una reacción química (o un proceso digital, dependiendo del tipo de cámara) queda plasmada la imagen del sujeto en un material fotosensible. En este sentido, la imagen fotográfica es creada mecánicamente; no hay una intención o acción directa del fotógrafo que intervenga en los detalles de la imagen y, por lo tanto, afirma Scruton, la fotografía no puede crear una representación de algo, sino tan solamente mostrarnos una copia de algo tal como es.

Ahora bien, un punto esencial dentro del argumento Scrutoniano a la hora de defender si una imagen es o no una representación, tiene que ver con la forma cómo el observador aborda dicha imagen, esto es, el cuestionamiento por los detalles que Walden menciona en el punto tres del argumento citado al principio de este capítulo. Scruton afirma que una representación propiamente artística debe generar en quien la observa lo que él denomina un “interés estético”. Dicho interés, se trata de un interés exclusivo por *la representación*, es decir, por los pensamientos que se encuentran encarnados en la obra artística.

Siguiendo a Scruton, cuando observamos una pintura, nuestro interés por ella es un interés estético. En parte, esto se debe a que somos conscientes de antemano que la imagen que vemos es un producto *imaginario*, es decir, se trata de algo que primero estuvo en la imaginación o en los pensamientos del artista, y que luego fue plasmado de forma pictórica en un lienzo. Por lo tanto, según Scruton, si nos interesamos por ella, es porque nos interesa aquello que el artista busca comunicar en la representación.

En cuanto a la observación de una fotografía, según Scruton, nuestro interés por ella es de otra naturaleza. Ya que lo que una imagen fotográfica nos muestra es básicamente una copia de cómo algo se veía en determinado momento, nuestro interés por ella será un “interés práctico”. No



nos preguntamos por la concepción mental que el fotógrafo tiene sobre el sujeto presentado, sino que nos hacemos preguntas fácticas sobre aquel. No vemos al contenido de una fotografía como una creación imaginaria que refleja los pensamientos de alguien, sino que lo vemos como un *sustituto* de algo real, de algo ya existente. Por lo tanto, afirma Scruton, no podemos tener un interés propiamente estético por una fotografía, puesto que nuestra forma de involucrarnos con una sería prácticamente igual a como lo haríamos si estuviéramos frente al sujeto real fotografiado.

La diferencia entre interés estético e interés práctico según Scruton se aclara a través de dos ejemplos. Primero, supongamos que observamos una pintura que es el retrato de un político x. Si bien la pintura está inspirada en una persona que en realidad existe, no obstante, sabemos que lo que vemos en la pintura no es “el político en sí”, es decir, no es una imagen real del político o una “copia” exacta suya, sino que es una imagen basada en la concepción mental que el pintor tiene de él. Por este motivo, lo que nos interesará de dicha pintura es saber qué es lo que el artista nos quiere comunicar sobre el político que representa. Nos haremos preguntas tales como: ¿por qué pintó al político con determinada postura?; ¿qué significa la expresión en su rostro?; ¿qué nos quiere decir al haberlo pintado con trazos tan fuertes?, etc. En pocas palabras, haremos una especie de *lectura* de todos los detalles que conforman la imagen para dar con las intenciones del artista. Esto es, según Scruton, lo que caracteriza a una experiencia propiamente estética.

Ahora, analicemos un ejemplo similar al anterior, pero esta vez suponiendo que lo que observamos no es una pintura, sino una fotografía del político x. En este caso, y siguiendo a Scruton, la experiencia que tendremos como observadores del retrato fotográfico será distinta a la que tendríamos con la pintura. Al tratarse de una imagen fotográfica, sabemos que lo que esta imagen nos muestra es una copia exacta de cómo se veía el político en el momento de ser fotografiado. Por lo tanto, si tenemos alguna clase de interés por la fotografía, no será un interés por *la fotografía en sí*



como un medio de expresión, sino por el sujeto real que esta nos muestra. Si nos hacemos preguntas al observar dicha fotografía, serán preguntas prácticas sobre el político y sobre el contexto a la hora de ser tomada la imagen como, por ejemplo: ¿dónde se habrá tomado la fotografía?; ¿cuál era el cargo del político en ese momento?; ¿será un político honesto o deshonesto?, etc. No vemos en la imagen un pensamiento encarnado de forma visual sobre el político, sino que lo vemos *tal como es*, y por esta razón "...nuestra actitud hacia una fotografía será una de curiosidad, no curiosidad sobre la fotografía sino sobre su sujeto". (Scruton, 2008, p.152) Cualquier experiencia estética que podríamos tener por la fotografía, afirma Scruton, se ve comprometida por esta disposición práctica que tenemos hacia ella. Es necesario que una imagen, para ser una representación, sea un objeto imaginario basado en el sujeto que busca representar, y no una copia o sustituto de él. Citando a Scruton (2008):

...es característico del interés estético que la mayor parte de sus objetos sean imaginarios. Ya que si no fuera por la posibilidad de representar cosas imaginarias, la representación difícilmente sería de importancia para nosotros. Es importante porque permite la presentación de escenas y personajes con los que solo tenemos actitudes contemplativas: escenas y personajes que, al no ser reales, permiten que nuestra naturaleza práctica se mantenga no comprometida. (p.146)

Finalmente, Scruton responde en su ensayo a un argumento conocido que defiende la idea de que el fotógrafo puede comunicar sus pensamientos a través de una fotografía en tanto puede manipular los detalles de un sujeto, previo a ser fotografiado. Supongamos que cierto fotógrafo tiene la intención de crear una representación de una reina severa. Para ello, el fotógrafo contrata a una modelo con experiencia en actuación para que interprete a la reina. Además, decide llevar a cabo la sesión fotográfica en un ambiente controlado (un estudio), lo que le permite manipular la luz para crear un ambiente específico, así como escoger todo el atrezzo o utilería que conformarán la escena,



incluyendo las prendas de vestir de la modelo. El fotógrafo, entonces, pide a la modelo que tome determinada pose y una expresión que muestren la personalidad severa del personaje. Finalmente, el fotógrafo encuadra la cámara fotográfica para capturar solo aquella fracción de la escena que le interesa y cuando decide que todo está en su lugar, hace la captura fotográfica. Entonces, la fotografía resultante debería mostrarnos una imagen donde cada detalle que se observa allí -o por lo menos una cantidad importante de ellos- responden a una intención concreta del fotógrafo para comunicar algo específico y, por lo tanto, dicha fotografía debería poder ser una representación.

Scruton responde a este tipo de argumentos afirmando que, si bien el contenido que se observa en fotografías de este tipo puede considerarse una representación, no obstante, no se trata de una representación fotográfica sino *dramática*. Es decir, la representación, que en el caso del ejemplo anterior es de una reina severa, es una representación dramática que ocurre *antes* de que la fotografía sea tomada; “el acto que encarna el pensamiento representacional, está completo antes de que se tome la fotografía” (Scruton, 2008, p.150). Lo único que hace la imagen fotográfica es capturar esa representación en una imagen estática, pero no existe ninguna característica propiamente fotográfica que le añada algo a dicha representación. Observar la escena de la reina severa en una fotografía sería, según Scruton, prácticamente lo mismo que observar la escena misma a través de un marco que uno sujeta extendiendo su brazo. No hay nada estéticamente relevante que el marco agregue a dicha escena, y lo mismo sucede con una fotografía.



3. La fotografía como representación según David Davies

Scruton se basa en aquella noción de que una imagen fotográfica es una *reproducción mecánica* de la realidad para negar la posibilidad de que imágenes de esta naturaleza puedan ser representaciones artísticas por derecho propio. Básicamente, lo que afirma es que no podemos tener un interés propiamente estético en una fotografía debido a que un escrutinio de sus detalles no nos informa sobre cómo está el sujeto representado ya que la mayoría de estos detalles no son, en su consideración, un producto intencional del fotógrafo, sino que están “determinados por *el mundo*, dado el proceso causal por el que la imagen es producida” (Davies, 2008, p.174).

No obstante, aunque la idea de que una fotografía es una copia del mundo tal como nosotros lo percibimos pueda parecer un dato evidente, en realidad, se puede demostrar mediante un análisis concienzudo de las características formales de una imagen fotográfica que esta se encuentra, de hecho, lejos de ser una copia exacta de lo que observamos en la realidad.

David Davies, en su ensayo *How Photographs “Signify”: Cartier-Bresson’s “Reply” to Scruton* (2008), expone en forma conjunta argumentos del crítico de cine Rudolf Arnheim y del fotógrafo Henri Cartier-Bresson para elaborar una respuesta directa al argumento scrutoniano, llegando a afirmar que el fotógrafo puede controlar ciertos detalles únicos de las fotografías y que, mediante este control, puede comunicar sus pensamientos de manera análoga a como puede hacerlo un pintor.

Arnheim ya elaboró durante los años 30 un argumento para defender a la fotografía como medio de *expresión* frente a los primeros críticos en proclamar que no podía serlo debido al proceso mecánico por el cual sus imágenes son elaboradas. Davies afirma que el término “‘expresión’, como lo entiende Arnheim, es análogo a ‘representación artística’, como lo entiende Scruton, en tanto que



ambos implican el pensamiento que encarna una imagen sobre su sujeto en forma perceptiva” (Davies, 2008, p.175), por lo que considera que su argumento a favor de la fotografía como medio artístico puede usarse directamente en contra del argumento scrutoniano.

Según Arnheim, las imágenes fotográficas son un medio de expresión en tanto que la cámara fotográfica, al convertir escenas tridimensionales en imágenes bidimensionales, confiere a estas imágenes ciertas propiedades visuales particulares que no sólo las alejan de ser copias del sujeto fotografiado, sino que también permiten al observador tener una experiencia visual diferente de la que tendría al observar directamente el sujeto en sí.

Para demostrar que una imagen fotográfica no es una *reproducción mecánica* de la realidad, Arnheim, en su libro *Film as Art* (2007) aclara primero qué es -o qué debería ser- una reproducción de esta clase. Según Davies, una reproducción mecánica de la realidad es para Arnheim aquello que “preserva y hace accesible para nosotros toda la información sobre una escena dada cuyo procesamiento por el sistema visual y nervioso resulta en una experiencia perceptiva de dicha escena” (Davies, 2008, p.177). Arnheim afirma que una fotografía no puede ser una reproducción mecánica así concebida, puesto que “las fotografías pueden preservar tan solamente una parte de la información visualmente procesable proveniente de una escena” (Davies, 2008, p.177), excluyendo el resto de información que nos ayuda a dar sentido a aquello que percibimos en un momento dado. Así mismo, enumera aquellas características de la fotografía que la colocan en un plano diferente al de una imagen que es propiamente una reproducción mecánica de la realidad, y pone de manifiesto cómo los fotógrafos utilizan dichas características como recurso para crear imágenes que comuniquen sus pensamientos.



A continuación, describiré brevemente tres de las propiedades particulares que Arnheim identifica en una imagen fotográfica y que la diferencian de aquello que sería una “copia” de la realidad:

1. Al ser una fotografía “una proyección de una realidad tridimensional a un plano bidimensional” (Davies, 2008, p.177), esta no puede preservar muchas de aquellas características que percibimos en el mundo como efecto de la profundidad o distancia de los objetos observables. De hecho, “el sentido de profundidad en imágenes fotográficas es extraordinariamente pequeño” (Arnheim, 2007, p.11), lo que puede ocasionar que percibamos a los objetos fotografiados con tamaños o formas diferentes a las que poseen en realidad. Por ejemplo, cuando observamos a una persona que se encuentra a varios metros de donde nos encontramos posicionados, aunque dicha persona ocupe un espacio pequeño en nuestro campo de visión debido a la distancia, no consideramos que sea de hecho una persona diminuta, sino que debido a un fenómeno psicológico denominado “constancia de tamaño y forma”, somos conscientes en todo momento de su tamaño real. En cambio, en una imagen fotográfica, esta constancia de tamaño y forma se pierde, por lo que, si observamos una fotografía de un sujeto, el tamaño que ocupa este en la imagen se vuelve especial objeto de atención, pudiendo llegar a parecer una persona pequeña o incluso enorme, dependiendo de su relación de tamaño con el resto de objetos que conforman la imagen y de la distancia y el ángulo desde los cuales el fotógrafo realiza la captura.
2. Gran parte del cuerpo artístico fotográfico existente está conformado por *fotografías monocromáticas*, mejor conocidas como *fotografías en blanco y negro*. Estas imágenes despojan al sujeto fotografiado de sus colores reales, creando una escena que se aleja de lo real al estar conformada por tonos de un mismo color. En una fotografía monocromática,



“...no solo un mundo multicolor se ha transmutado en un mundo en blanco-y-negro, sino que en el proceso todos los valores de color han cambiado su relación con cada una: se presentan similitudes entre ellas que no existen en el mundo natural; las cosas tienen el mismo color cuando en la realidad o no poseen una conexión de color directa en absoluto entre ellas o lo hacen en un modo muy diferente” (Arnheim, 2007, p.15).

3. Una fotografía nos presenta un espacio delimitado de una escena, por lo que al observarla solo contamos con una cantidad limitada de información visual para dar sentido a lo que observamos en ella, “mientras que en la percepción ordinaria recibimos información que concierne a las cosas en nuestra visión periférica y somos capaces de observar las circunstancias que nos rodean a voluntad a través del movimiento controlado de nuestros ojos y nuestro cuerpo” (Davies, 2008, p.178), lo que influye en la forma como percibimos la escena. El fotógrafo puede aprovechar esta limitación del espacio en la imagen fotográfica para concentrar la atención del observador en lo que él desee mostrar, excluyendo todo aquello que no contribuya a comunicar sus intenciones.

Arnheim defiende entonces que son precisamente estos aspectos en los cuales la fotografía falla como reproducción mecánica de la realidad los que posibilitan que pueda ser un medio expresivo, en tanto que obligan al fotógrafo a que tome ciertas decisiones que luego se vuelven objeto de atención para un observador. Davies (2008) lo sostiene de la siguiente manera:

Al manipular habilidosamente aquellas características de la imagen fotográfica que necesariamente la distinguen de una “grabación mecánica” de su sujeto, (...) el fotógrafo, como el pintor, es capaz de producir una imagen que ‘encarna un pensamiento sobre su sujeto’ de tal forma que el observador se compromete en un escrutinio detallado de la imagen.



Tal escrutinio ocupa a la imagen en sí misma, a diferencia de usarla meramente como un medio de acceso a su sujeto, y permite al observador apreciar cómo el sujeto ha sido representado en ambos sentidos. Por lo tanto, contrario a la acusación de Scruton, la fotografía, no menos que una pintura, puede servir como un “medio transparente a la intención humana. (p.178-179)

Ahora, si bien se puede afirmar según lo visto hasta ahora que existen detalles en una representación fotográfica que pueden utilizarse con una intencionalidad concreta, tal vez aún no está muy claro cómo dicha intencionalidad puede volverse aparente como para que un observador se vea comprometido a estudiar los detalles con objeto de interpretar los pensamientos del fotógrafo en vez de tan sólo tener un interés práctico en el sujeto representado. Es aquí donde Davies considera que el pensamiento de Cartier-Bresson puede complementar las ideas de Arnheim.

Cartier-Bresson afirma que para poder expresar algo a través de la fotografía o, como él lo denomina, para “dar un significado al mundo”, el fotógrafo debe tener la capacidad de reconocer el valor de la geometría que ve en una escena, ya que es a través de esta que un observador puede hacer aprehensión de los pensamientos que se quieren comunicar a través de la imagen. En otras palabras, es a través de la “lectura” de las formas que componen una fotografía que un observador puede interpretar las intenciones del fotógrafo. Citando a Cartier-Bresson (1999):

En orden para “dar un significado” al mundo, uno tiene que sentirse involucrado en lo que uno encuadra a través del visor. Esta actitud requiere concentración, disciplina de mente, sensibilidad, y un sentido de la geometría - es por medio de una gran economía de medios que uno llega a la simplicidad de expresión... Tomar fotografías significa reconocer -simultáneamente y en una fracción de segundo - tanto el hecho mismo y la organización rigurosa de formas percibidas visualmente que le dan significado. (p. 15-16)



Según Cartier-Bresson (como se citó en Davies, 2008), es solamente a través de los aspectos geométricos de una imagen que “la significancia de eventos puede ser visualmente aprehendida y comunicada” (p.180). Davies afirma que estos aspectos geométricos que el fotógrafo debe considerar de una escena incluyen todas aquellas características que Arnheim expone y que se vuelven evidentes al trasladarse a la imagen fotográfica.

Para mostrar en la práctica cómo puede utilizarse la geometría en una fotografía para transmitir los pensamientos del fotógrafo, Davies hace un análisis de la composición de una de las fotografías más conocidas de Cartier-Bresson titulada *Abruzzi, Village of Aquila*, la cual podemos apreciar en la Ilustración 1

Esta fotografía posee una geometría compleja, y podemos observar cómo incorpora:

tanto propiedades que pertenecen a la imagen como un diseño bi-dimensional (como es ya aparente si se invierte la imagen), y propiedades que posee como una representación de un espacio tri-dimensional (la calle adoquinada que se aleja y regresa a la derecha y en el centro y las gradas que se estrechan y bajan en el fondo izquierdo de la imagen). (Davies, 2008, p. 183)

Las barandillas que se encuentran en la imagen, sirven como una guía que dirige nuestra mirada desde el fondo derecho de la imagen hacia las dos mujeres que se encuentran en una de las gradas para luego, por medio de la cerca, dirigir nuestra atención a los grupos de figuras que se encuentran en el fondo. Justo por encima de estas figuras, vemos un arco que nos guía nuevamente a las barandillas, pero antes pasando por un grupo de figuras donde se puede observar como una niña forma con sus brazos un arco, imitando la forma del arco que se encuentra encima de ella y otro más que se encuentra por encima de las mujeres en las gradas. En la parte superior de la pared de la iglesia, se encuentra la inscripción latina “ora pro nobis”, que en español se traduce a “reza por

nosotros”, y esto es un aspecto de la imagen que nos remite a un fondo religioso que formaba parte de la vida de los habitantes de ese lugar.



Ilustración 1. Abruzzi, Village of Aquila, por Henry Cartier-Bresson.

Fuente: Davies (2008).



Vemos las figuras viviendo sus vidas en una especie de aceptación pasiva de una voluntad divina que cobija y estructura su existencia, vidas marcadas por prácticas y rituales en los cuales los niños al frente de la puerta de la iglesia están siendo ya admitidos. (Davies, 2008, p.183)

De esta forma podemos apreciar cómo la geometría que compone una fotografía es un recurso que permite la comunicación de las intenciones del fotógrafo a la hora de tomar la fotografía. Además, es solo por medio de una atención cuidadosa a los detalles de la imagen, por medio de la observación de la “disposición de líneas y estructuras que conforman su ‘geometría’” (Davies, 2008, 185) que podemos dar con el pensamiento allí plasmado.

Por lo tanto, Davies concluye que, contrario a lo que afirma Scruton, los detalles que conforman una fotografía nos remiten a una intencionalidad por parte del fotógrafo. Las propiedades geométricas que se pueden apreciar en una fotografía nos “indican la pretensión del fotógrafo de cómo debe ser vista la fotografía, el camino que los ojos deben seguir, la forma como el sujeto se supone que debe ser visto” (Davies, 2008, p.183). Estas propiedades sirven además de estímulo necesario para estudiar la imagen en búsqueda de su contenido intencional, tratándola no como una imagen transparente al sujeto fotografiado, sino como una representación. Nuestro interés por la fotografía es, en este sentido, un interés estético por la forma como la imagen fotográfica nos muestra los pensamientos del artista, aquello que Scruton considera fundamental en una imagen para que esta pueda ser considerada una representación artística.



4. Superación del debate desde la teoría de la fotografía: La composición fotográfica como lenguaje visual

Davies afirma, basándose en las ideas de Arnheim y Cartier-Bresson, que se puede comunicar algo a través de las fotografías por medio del uso de detalles fotográficos y de su disposición geométrica. Para reforzar aún más esta tesis, me remitiré a ideas y conceptos de la “teoría de la fotografía”, haciendo especial hincapié en el tema de la composición fotográfica.

David Präkel, en su libro *Basics Photography: Composition* (2006), desarrolla todos aquellos conceptos que conforman el cuerpo teórico-práctico actual de composición fotográfica. Es la consideración previa por parte del fotógrafo de todos estos aspectos, que van desde los elementos formales visibles en la escena (puntos, líneas, formas, etc.) hasta la selección y el manejo adecuado de los lentes, lo que le da la posibilidad de comunicar sus intenciones efectivamente. En palabras de Präkel (2006):

Dado el número infinito de imágenes potenciales, la composición proporciona un método de trabajo para analizar el sujeto en términos de sus atributos visuales, para entender estos a la luz de nuestros sentimientos personales y motivaciones y posteriormente organizar los elementos en un todo coherente- una imagen única. (p.9)

Präkel concuerda con Arnheim a la hora de considerar que las fotografías no son copias de la realidad. Según Präkel, “...el ojo y la cámara ‘ven’ las cosas de forma diferente” (Präkel, 2006, p.8). Un ejemplo de esto es que, durante nuestro ejercicio normal de visión, solo podemos enfocar el centro de lo que observamos, dejando el resto borroso o desenfocado. En cambio, por medio de la cámara fotográfica y según el lente que utilicemos, podemos escoger que partes de la imagen



deseamos que estén enfocadas y cuáles no, siendo “el enfoque nítido y el desenfoque de lente características únicas al medio [fotográfico]” (Präkel, 2006, p. 118).

Otra forma en la que una fotografía se aleja de nuestra visión normal del mundo es por medio del uso de perspectivas inusuales. Dependiendo del ángulo, la distancia y, así mismo, el lente que utilicemos, los detalles físicos del sujeto fotografiado adquirirán características peculiares. Si utilizamos lentes con distancias focales cortas, esto es, lentes que poseen un ángulo de visión mayor al que tenemos en nuestra propia visión, la relación de espacio entre los objetos que se encuentran en primer plano y los que se encuentran en segundo plano se verá mayor de lo que es. “Mientras más cerca esté el punto de vista del sujeto, más grande aparecerá en relación con objetos más distantes” (Präkel, 2006, 27). Por otro lado, si utilizamos lentes con distancias focales largas, contrario a lo anterior, la perspectiva en la imagen se achatará, dando la ilusión de que los objetos visibles se encuentran más cercanos entre ellos.

Así mismo, cuando se trata de fotografiar personas, la elección del lente apropiado es esencial según lo que queremos mostrar, en tanto que “lentes de diferentes distancias focales afectan las imágenes de los rostros humanos de forma bastante radical” (Präkel, 2006, p.31). Normalmente, para hacer retratos se utilizan lentes con distancias focales de entre 75mm a 105mm, esto es, lentes con distancias focales largas, debido a que la perspectiva que tienen hacen que las proporciones de los rostros se vean estéticamente agradables al asemejarse más a la forma como los veríamos de encontrarnos a una distancia relativamente cercana de ellos. En cambio, el uso de lentes con distancia focales por fuera de este rango suele producir efectos deforman ligeramente los rostros, por lo que suelen ser evitados. En la Ilustración 2 podemos observar un ejemplo de cómo las proporciones de un rostro cambian según el lente utilizado.

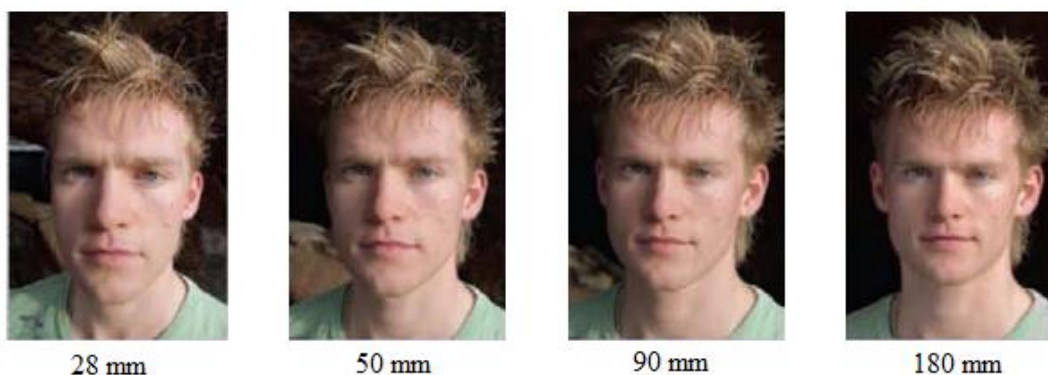


Ilustración 2. Comparación de un rostro fotografiado con lentes de diferentes distancias focales.

Todos estos ejemplos que da Präkel de la existencia de propiedades específicamente fotográficas que alteran la imagen de los sujetos fotografiados están relacionados con aquellas características de la fotografía identificadas por Arnheim y, nos muestran que, contrario a lo que argumenta Scruton, las fotografías no son copias o sustitutos de los sujetos fotografiados, sino que nos muestran a dichos sujetos con propiedades visuales diferentes a las que podemos observar frente al sujeto real en sí. Además, también concuerda con Arnheim en tanto que afirma que el fotógrafo puede manipular conscientemente todos estos efectos producidos por la cámara fotográfica para componer una imagen específica según lo que quiere representar.

La fotografía no es solamente la grabación o representación de la realidad. Debido a que los fotógrafos deben ejercer decisiones al seleccionar una parte del mundo real para encuadrar, la composición se vuelve la expresión de su personalidad. (Präkel, 2006, p.9)

Para Präkel, la composición forma parte de un “lenguaje visual” que permite a los fotógrafos comunicar algo a través de la imagen creada a través de la cámara fotográfica. De hecho, ve a la



composición como la “gramática” de este lenguaje, constituyendo todos los elementos formales su “vocabulario”.

En el análisis compositivo que realizó Davies de la fotografía de la Ilustración 1 del capítulo anterior, ya apreciamos en cierta forma cómo la geometría que conforma una representación fotográfica se presta para la “lectura” de aquello que el fotógrafo quiere expresar a través de la imagen fotografiada. No obstante, para profundizar un poco más en cómo la elección de determinadas formas geométricas es utilizada para expresar algo concreto, expondré dos de los elementos formales de la composición fotográfica que Präkel analiza en su texto, que son las líneas y sus significados, y el tamaño de los objetos en el marco.

La línea es uno de los elementos más básicos en todo tipo de arte visual. Aunque normalmente percibimos líneas en todo lo que nos rodea, según Präkel, en realidad no existen líneas reales, sino que todas son un constructo mental, producto del control de procesamiento de nuestro cerebro, el cual “actúa para simplificar la confusión visual caótica del mundo” (Präkel, 2006, p.43). En este sentido, las líneas que percibimos en el mundo o en una imagen suelen ser en general “la frontera visual entre un área de tono y otro” (Präkel, 2006, p.43), pero las tratamos como si fuesen reales y si como “fuerzas del mundo real tales como la gravedad o el viento actuara sobre ellas” (Präkel, 2006, p.45), lo que genera en nosotros ciertos efectos o sensaciones específicas que el fotógrafo puede aprovechar a la hora de comunicar algo.

Präkel enumera seis tipos de líneas diferentes, que son: líneas verticales, líneas horizontales, líneas gentilmente curvadas, líneas angulares dinámicas, líneas con forma de S, y líneas zigzag. Las líneas verticales “representan un balance de fuerzas y son estáticas” (Präkel, 2006, p. 45), por lo que generan cierta sensación de estabilidad. Las líneas horizontales son aún más estables que las

verticales, al parecer que simplemente se encuentran en descanso y sin movimiento. Las líneas gentilmente curvadas, si bien son algo estables, dan la impresión de que están siendo dobladas por alguna fuerza que actúa contra ella, lo que genera también cierto dinamismo. Las líneas angulares dinámicas nos dan la sensación de están cayendo, por lo que se las considera unas líneas muy inestables. A las líneas con forma de S se las puede interpretar de dos formas diferentes según su orientación: si se encuentran en forma vertical, “reflejan fuerza y un balance dinámico, como músculos actuando entre ellos” (Präkel, 2006, p.45); si se encuentran dispuestas de forma horizontal, nos recuerdan a la ondulación de ríos o cordilleras, mostrándonos “la acción de grandes fuerzas moviéndose despacio” (Präkel, 2006, p.45). Por último, están las líneas en zigzag, las cuales suelen

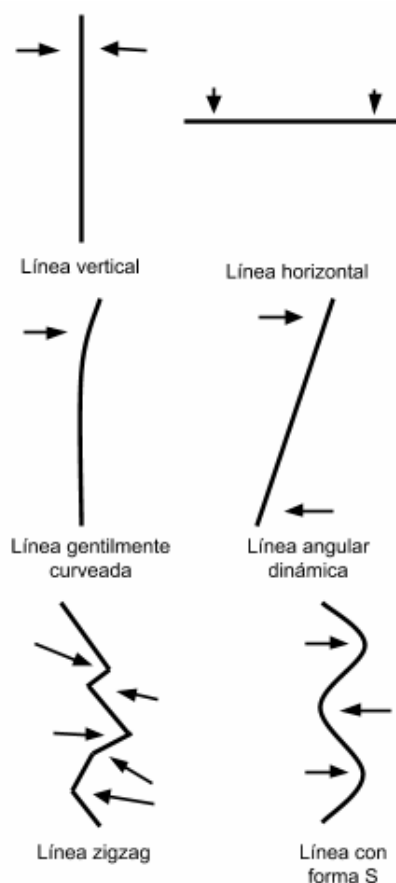


Ilustración 3. Gráfico con los tipos de líneas descritos por Präkel. Las flechas hacen referencia a las “fuerzas invisibles” que atribuimos a las líneas. Fuente: Präkel (2006)

ser interpretadas como “excitantes, furiosas o inquietantes” (Präkel, 2006, p.45) debido a la manera brusca en la que cambian de ángulo.

En la Ilustración 4 tenemos un ejemplo del uso de las líneas en acción. En esta fotografía, lo que más llama nuestra atención es la forma que ha adoptado el árbol, posiblemente debido a la fuerza del viento. Desde los troncos hasta las ramas, el árbol forma una línea angular, lo que provoca una sensación de inestabilidad, como si este se estuviera dirigiendo al suelo. A su vez, las ramas forman líneas en zigzag, lo que le da un aspecto inquietante, errático. No obstante, el fotógrafo ha creado cierto equilibrio en la imagen al incluir en ella la clara línea que forma el horizonte y las líneas gentilmente curvadas que se forman en el terreno, lo que le agrega un toque de estabilidad.



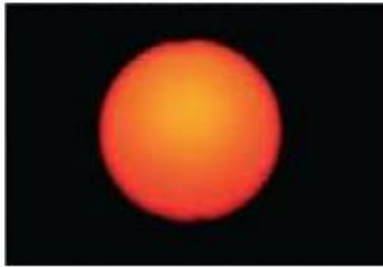
Ilustración 4. Fuerzas Invisibles, por Michael Trevillion.

Fuente: Präkel (2006).



Así como el tipo de líneas que componen una fotografía evocan ideas o sensaciones concretas, también el tamaño que ocupan los sujetos fotografiados dentro del marco conlleva al observador a involucrarse con la representación de una manera determinada. Präkel menciona cuatro formas de enmarcar al sujeto según lo que queremos comunicar con él. Si deseamos que el sujeto domine la imagen de forma simétrica, pero dando también cierta importancia al resto de la escena, podemos colocar al sujeto en centro de la fotografía, dejando espacio considerable su alrededor. Si colocamos al sujeto en el centro, pero nos acercamos a él de tal manera que el espacio a su alrededor se ve reducido considerablemente, este dará cierta sensación de inquietud debido a la poca distancia que hay entre él y los bordes más largos del marco. Colocar al sujeto aún más cerca del lente, llegando a ocupar casi todo el espacio de la imagen, se utiliza para que nos involucremos más directamente con aquel al poder apreciar mejor todos sus detalles. Por último, podemos ir a otro extremo y ubicar al sujeto fuera del centro y lejos en la escena para generar una escena más interesante y dinámica, pero cuidando que el sujeto no esté tan lejos como para no reconocerlo.

Podemos observar en la Ilustración 6 cómo Präkel optó por fotografiar a un azulejo de tal forma que este ocupa la mayor parte del marco. La flor sale recortada, pero podemos observar varios detalles geométricos interesantes que no podríamos apreciar de la misma manera si la flor se encontrara más distante en la imagen y si hubiera otros objetos en el fondo que distraigan y disminuyan su protagonismo en la representación.



Simétrico, con espacio redundante en los extremos.



Simétrico, pero incómodamente más cercano.



Un fuerte recorte del sujeto ayuda a retener su identidad al mostrar mejor sus detalles.



Pequeño pero reconocible, su posición en el marco hace a la fotografía más interesante.

Ilustración 5. Las formas en que el sujeto principal de la fotografía puede ocupar el espacio según lo que desea comunicar el fotógrafo.

Fuente: Präkel (2006)

Ilustración 6. Azulejo, por David Präkel. Fuente: Präkel (2006)





Todo aquello que forma parte de la composición fotográfica es una forma de lenguaje que el fotógrafo utiliza para comunicar la manera en la que él percibe la realidad. El fotógrafo, al ser consciente de la forma en que la cámara fotográfica “distorsiona” el mundo, puede tomar las decisiones adecuadas para expresar sus ideas. Su tarea es, en este sentido, la de “identificar y organizar los elementos para producir una imagen coherente” (Präkel, 2006, p.15), donde sus intenciones puedan ser apreciadas por el observador, de forma que se pueda tener un interés estético por ella.

5. Conclusión

El argumento de Scruton en contra de la fotografía como posible representación artística tiene dificultades en varios aspectos por lo que es posible, a partir de los componentes de su argumento, refutarlo. El motivo principal por el que Scruton considera que la fotografía no puede ser una forma de representación se trata del proceso mecánico por el que las fotografías son creadas. Scruton afirma que las fotografías reproducen de forma exacta aquella parte del mundo que es captada a través un lente y plasmada en un material fotosensible, por lo que no tendría sentido buscar alguna forma de intencionalidad en ellas como lo hacemos al observar una pintura, que es un objeto imaginario donde cada detalle está colocado allí por el artista. En otras palabras, Scruton niega que podamos tener un interés estético por las fotografías, requisito que él considera imprescindible si deseamos poder llamar representación al objeto de nuestra evaluación estética.

No obstante, hemos visto cómo Davies ha respondido frente a esta concepción de las fotografías como copias exactas o reproducciones mecánicas de la realidad. Cuando un sujeto es fotografiado, varias de las características visuales que observamos en él por medio de nuestra percepción normal son alteradas sustancialmente; ya sea por el cambio que se da en la relación de tamaño y distancia entre los objetos que ocupan la fotografía, por la cantidad limitada de información que puede retener y que utilizamos para dar sentido a la escena que observamos, o por la misma transformación de los colores reales en tonos monocromáticos, la imagen que nos muestra una fotografía no nos enseña al sujeto fotografiado tal y como lo percibiríamos de encontrarnos observándolo directamente, sino que nos muestra un sujeto distinto. Arnheim identificó ya estos efectos visuales fotográficos a inicios del siglo pasado, y vimos con Präkel ejemplos más concretos tomados del cuerpo teórico fotográfico actual de cómo el fotógrafo utiliza



estos efectos según sus intenciones, como por ejemplo utilizando lentes con distancias focales cortas si lo que busca es que la relación de espacio entre los objetos fotografiados aparente ser mayor de lo que es, o lentes con distancias focales largas si desea dar la ilusión de una distancia más cortas entre ellos.

Es la manipulación consciente de estas mismas características que alejan a las fotografías de ser reproducciones mecánicas de la realidad lo que permite al fotógrafo expresar sus pensamientos o intenciones a través de ellas. El fotógrafo debe visualizar en su mente cómo se verá una escena determinada al trasladarse a una fotografía, y tomar decisiones técnicas y/o compositivas para que la fotografía resultante resemble aquello que ha visualizado y que desea comunicar. Estas decisiones se pueden apreciar, de esta forma, en la manera en que todos los elementos formales están dispuestos dentro de la imagen fotográfica. A todo esto se refería Cartier-Bresson cuando hablaba de “dar un significado al mundo”, siendo algo que Davies supo reconocer en la filosofía de este fotógrafo, y que se aprecia claramente en uno de los párrafos de su libro *The mind's eye: writings on photography and photographers* (1999), el cual hemos citado en el primer capítulo de este ensayo, pero que considero merece citarse nuevamente:

En orden para “dar un significado” al mundo, uno tiene que sentirse involucrado en lo que uno encuadra a través del visor. Esta actitud requiere concentración, disciplina de mente, sensibilidad, y un sentido de la geometría - es por medio de una gran economía de medios que uno llega a la simplicidad de expresión... Tomar fotografías significa reconocer -simultáneamente y en una fracción de segundo - tanto el hecho mismo y la organización rigurosa de formas percibidas visualmente que le dan significado. (p. 15-16)

Si Scruton considera que podemos tener un interés estético en un objeto si este puede comunicar los pensamientos del artista, entonces podemos tener esta clase de interés en la



fotografía, en tanto hemos visto cómo el fotógrafo puede controlar los detalles de su medio para expresarse. Davies hizo muestra de esto en su análisis de la composición de la fotografía de Cartier-Bresson *Abruzzi, Village of Aquila*, y con Präkel reforzamos nuevamente su tesis al exponer brevemente cómo aspectos formales en las fotografías, como las líneas que las conforman o el espacio que ocupan los objetos en ellas, pueden utilizarse deliberadamente para remitirnos ideas y sensaciones concretas. La composición fotográfica es, en este sentido y como considera Präkel, una forma de “lenguaje visual” que hace posible la comunicación de ideas a través de la fotografía.

Sin embargo, hay otro punto del argumento de Scruton en contra de la posibilidad de tener un interés estético, el cual tiene que ver con la predisposición que el observador tiene frente a una fotografía. Scruton afirma que cuando observamos una fotografía, tenemos hacia ella un interés práctico en tanto buscamos conocer aquellas verdades que la imagen nos muestra y, esta clase de interés no solo no es propia de una representación, sino que también impide cualquier posibilidad de tener un interés estético por la imagen en cuestión. En este sentido, si bien hemos visto que las imágenes fotográficas no son una copia de la realidad, no obstante, no podemos negar que mucha gente las concibe como si lo fueran. La fotografía ha sido utilizada desde sus inicios como una herramienta periodística y documental debido a su capacidad para representar al mundo de forma mucho más fiel que todos los medios pictóricos anteriores, por lo que ha adquirido el estatus de un medio transparente que nos muestra las cosas fotografiadas tal y como son en la realidad.

Siguiendo el razonamiento anterior, es común que el interés que se tiene por muchas de las fotografías existentes se trate de un interés práctico por aquello que nos muestran. No obstante, así como podemos tener un interés práctico por ciertas fotografías, como por ejemplo



por fotografías tomadas por fotoperiodistas, o incluso simplemente por fotografías familiares que buscan capturar momentos preciados, también podemos tener un interés estético por aquellas fotografías que son creadas con fines artísticos. Con tan solo un poco de conocimiento de teoría o composición fotográfica, y sabiendo de antemano que la fotografía que observamos ha sido elaborada con un propósito estético, podemos tener un interés estético por aquello que el fotógrafo busca comunicar a través de ella y por la manera en que lo hace. Es posible que podamos tener cierta curiosidad práctica por el sujeto representado, pero esto no anula el interés estético que, como hemos visto, podemos tener por la representación fotográfica en sí.

Finalmente, Scruton menciona en su argumento que un objeto, para ser una representación, también debe ser un producto inherentemente imaginario, pues considera que "...es característico del interés estético que la mayor parte de sus objetos sean imaginarios. Ya que si no fuera por la posibilidad de representar cosas imaginarias, la representación difícilmente sería de importancia para nosotros" (Scruton, 2008, p. 146). Scruton, al considerar a las fotografías como copias de la realidad donde los detalles no están bajo control del fotógrafo, afirma que no pueden ser un producto de su imaginación. No obstante, hemos visto que las fotografías no son reproducciones de la realidad como Scruton afirma, sino que, en realidad, son en cierta manera una forma de ficción que nos muestra algo diferente al sujeto en sí fotografiado. Así mismo, una representación fotográfica es producto de las decisiones compositivas que ha tomado el fotógrafo para dar forma a sus ideas a través de ella, por lo que puede considerarse, en este sentido, un objeto imaginario.

Podemos concluir, en base a lo expuesto por Davies y reforzado por la teoría fotográfica de Präkel, que la concepción de la fotografía que Scruton expone en su ensayo es errónea. El fotógrafo, así como el pintor, puede comunicar de forma efectiva sus pensamientos en tanto tiene



control sobre los detalles de su medio. La cámara fotográfica confiere características únicas a las fotografías, las cuales son utilizadas para crear imágenes que representan la visión personal del fotógrafo. Nuestro interés en una fotografía será, en este sentido, un interés por aquello que el fotógrafo busca comunicar, por lo cual nuestra atención se dirigirá hacia todos los elementos compositivos que conforman la imagen para dar con su pensamiento. De esta forma, la fotografía cumple con todos los requisitos que, según Scruton, son necesarios para llamar a un objeto una representación artística.



6. Bibliografía

Arnheim, R. (2007). *Film as art*. Berkeley, CA: University of California Press.

Cartier-Bresson, H., & Sand, M. L. (1999). *The mind's eye: writings on photography and photographers* (1st ed). Nueva York, NY: Aperture.

Davies, D. (2008). How Photographs «Signify»: Carter-Bresson's «Reply» to Scruton. En Walden, S. (Ed.), *Photography and philosophy: essays on the pencil of nature* (pp. 167-186). Malden, MA: Blackwell Pub.

Präkel, D. (2006). *Composition*. Lausanne, CH: AVA.

Scruton, R. (2008). Photography and Representation. En Walden, S. (Ed.), *Photography and philosophy: essays on the pencil of nature* (pp. 138-166). Malden, MA: Blackwell Pub.

Walden, S. (Ed.). (2008). *Photography and philosophy: essays on the pencil of nature*. Malden, MA: Blackwell Pub.